



Joni Nyberg

## **IMPROVISOINTI MUSIIKISSA**

Näkökulmia opettamiseen ja oppimiseen

# **IMPROVISOINTI MUSIIKISSA**

Näkökulmia opettamiseen ja oppimiseen

Joni Nyberg  
Opinnäytetyö  
Kevät 2018  
Musiiikin koulutusohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu

Musiikin tutkinto-ohjelma, pop- ja jazzmusiikin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Joni Nyberg

Opinnäytetyön nimi: Improvisointi musiikissa: näkökulmia opettamiseen ja oppimiseen

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: kevät 2018

Sivumäärä: 27

---

Improvisoinnin opiskelu on yksi oleellisista musiikin osa-alueista, johon pop- ja jazzmusiikin opetus keskittyy. Erityisesti jazzmusiikille ja siitä lähtöisin oleville musiikkityyleille improvisointi on jopa määrittävä tekijä. Improvisoinnin opettamiseen on tähän päivään mennessä kehitetty paljon erilaisia metodeja, ja teknologian kehittyessä moni asia on helpottunut.

Myös omissa musiikkiopinnoissani improvisoinnin opettelu on ollut keskeistä. Pyrin tässä työssä erittelemään oman kokemukseni ja tutkimuskirjallisuuden pohjalta improvisoinnin osa-alueita sekä niiden opettamiseen kehitettyjä menetelmiä. Teen myös kielen oppimisen ja musiikillisen improvisoinnin oppimisen vertailua. Nykyaikaiset aivokuvantamismenetelmät antavat viitteitä siitä, että näihin kumpaankin liittyy samankaltaista aivojen aktiviteettiä.

Työssäni improvisointia tarkastellaan erilaisista näkökulmista ja eri osa-alueiden kannalta. Improvisointi on monia eri puolia sisältävää kokonaisvaltaista inhimillistä toimintaa, jonka opettamiseen ei varsinaisesti ole yhtä oikeaa tapaa. Improvisoinnissa tarvitaan niin motorisia, kognitiivisia kuin sosiaalisia taitoja. Erilaisia metodeja ja näkemyksiä on sovellettava kyseessä olevan oppijan omasta yksilöllisestä näkökulmasta, ja tässä opettajan monipuolinen kokemus on ratkaisevan tärkeää.

---

Asiasanat: musiikki, improvisointi, pedagogiikka, opetus, harjoittelumetodit

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

---

Author: Joni Nyberg

Title of thesis: Improvising in Music from the Perspectives of Teaching and Learning

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: spring 2018

Number of pages: 27

---

Improvisation is crucial part of music studies. Especially in jazz music and in styles having evolved from jazz in African-American music context, improvisation is a strongly defining aspect. Today, many different kinds of methods and systems exist designed to teach various aspects of musical improvisation.

Improvisation studies have been key components in my own musical education, too. This thesis examined practising methods and teaching of improvisation. Due to recent brain studies, similar brain activity has been detected during musical improvisation and learning of language skills. The similarities in these two functions are also compared.

Musical improvisation is holistic human behavior and includes many different skills, such as cognitive, motoric and social abilities. Efficient teaching of improvisation requires various methods and points of view. Each learner has their own unique set of skills and, therefore, a teacher should have an ability to adapt to the students' stages of development.

---

Keywords: music, improvisation, pedagogics, teaching, practicing methods

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
2	IMPROVISOINTI .....	8
2.1	Määrittelyä .....	8
2.2	Improvisoinnin opettaminen .....	9
3	IMPROVISOINNIN OPPIMINEN JA OPPIMISTEORIAT .....	10
3.1	Behavioristinen näkökulma .....	10
3.2	Kognitiivinen näkökulma .....	10
3.2.1	Konstruktivismi .....	11
3.2.2	Skeemateoria .....	12
3.3	Situatiivinen näkökulma .....	13
4	KIELEN JA MUSIIKILLISEN IMPROVISOINNIN OPPIMISEN VERTAILUA .....	14
4.1	Sanaston opettelu .....	14
4.2	Pintaprosessoinnista syväprosessointiin .....	15
4.3	Musiikinteoria kielioppina .....	16
4.4	Elaborointi ja tehokas harjoittelu .....	17
5	IMPROVISOINNIN OPETUSMETODEJA JA -MATERIAALEJA .....	20
5.1	Äänitteen imitoiminen eli plokkaus .....	20
5.2	Likkikirjastot ja transkriptiot .....	20
5.3	Improvisoinnin teoria ja logiikka .....	21
5.4	Play-along-harjoitus pohjat .....	22
6	BLUESKAAVA .....	23
7	POHDINTA .....	25
	LÄHTEET .....	26
	TUTKIMUSAINEISTO .....	27

# 1 JOHDANTO

Idea tähän opinnäytetyöhön syntyi pitkäaikaisesta kiinnostuksestani improvisointiin musiikissa. Koko musiikinopiskeluni on ollut hyvin pitkälti improvisoinnin opiskelua ja harjoittelua, niin säveltämisen kuin myös jazzsävelkielen opiskelun muodossa. Käsityksiä siitä, miten improvisointia opitaan, ja siitä, miten sitä pitäisi oppia, on melkein yhtä monenlaista kuin on käsityksen esittäjääkin. Improvisoinnin käsitteeseen liittyy myös monissa mielikuissa paljon mystiikkaa, ja sen opettamisesta on hyvin monenlaisia mielipiteitä. Koen, että oma kehitykseni improvisoivana muusikkona on ollut kiehtova ja moniosainen matka, jossa on tarvittu monenlaisia metodeja ja viitekehyksiä sekä näkökulmia. Improvisoinnin oppimisen tarkastelun kautta uskon paljastuvan myös paljon yleispätevää asiaa musiikin oppimisessa. Tieteellistä tietoa improvisoinnin oppimisesta ja erilaisista vaiheista on omassa opiskelussani ollut vähän tai ei ollenkaan, ja haluaisin perehtyä tähänkin puoleen kehittyäkseni opettajana. Itse olen saanut tehdä aikamoisia löytö- ja myös harharetkiä improvisoinnin oppimisen parissa.

Työssäni käyn läpi improvisointiin liittyviä näkemyksiä ja metodeja, joita itse olen kokenut tarpeelliseksi ja järkeväksi. Uskon tästä prosessista olevan hyötyä oman muusikkouteni sekä myös opettajuuteni kehittämisessä. Improvisoinnin oppimateriaalista lienee tänä päivänä huutava runsaudenpula, joten tarkoitukseni on etsiä parhaiten toimivia metodeja ja jäsentää oppimateriaalia siinä käytettyjen metodien mukaan. Materiaalin arvioinnissa joudun turvautumaan pitkälti omiin kokemuksiini muusikkouteni eri vaiheissa. Opinnäytetyöni toimii siten myös introspektiivisenä katsauksena tähänastiseen matkantekooni improvisoivana muusikkona, musiikinopiskelijana sekä improvisointia opettavana soitonopettajana.

Tarkastelen myös jotain hyödyllisiä näkökulmia materiaaliin oppimisteorioiden valossa. Uskon, että tieto ihmisen kognitiosta ja oppimisesta auttaa hahmottamaan paremmin eri opetusmetodien ansioita ja puutteita sekä luomaan paremman kokonaiskäsityksen improvisaatiosta ja sen oppimisen luonteesta. Improvisoinnin käsite on oleellinen monen musiikkityylin perustana, tässä opinnäytetyössä keskityn pitkälti afroamerikkalaisen rytmimusiikkiperinteen viitekehyksessä tapahtuvaan improvisointiin.

Musiikki voidaan nähdä yleismaailmallisena kielenä, jossa on sanavarastoa, ääntämistä ja fraseerausta sekä kielioppia eli musiikin teoriaa. Uskon, että näitä kahta on mielekästä vertailla rinnakkain

ja ammentaa kielen oppimisen perusteista soitonopettamiseen. Nykyaikaiset aivokuvantamismenetelmät antavat myös viitteitä musiikillisen improvisaation ja kielen oppimisen samankaltaisuuksista. Tässä opinnäytetyössä keskityn erityoten sävelmateriaalin eli improvisoinnin musiikillisen sanavaraston opiskelun tutkimiseen, vaikka tosielämän musiikillinen improvisaatio, samoin kuin kielenkäyttötilanne, on toki oleellisesti usein vuorovaikutustilanne. Jätän improvisointitilanteiden sosiaalisen aspektin enimmäkseen tämän opinnäytetyön ulkopuolelle.

## 2 IMPROVISOINTI

Länsimaaisessa rytmimusiikissa improvisointia esiintyy lukuisissa eri muodoissa, mutta modernissa jazzkontekstissa improvisointi on saavuttanut strukturoidumman tason. Jazz tarjoaa luontevan kehityksen improvisoinnin harjoittamiselle ja toteuttamiselle. (Poutiainen 2013, 293.) Käsittelen tässä opinnäytetyössä improvisointia myös laajemmassa kontekstissa kuin pelkästään jazzmusiikkiin kuuluvana elementtinä. Monia improvisoinnin oppimiseen liittyvistä ilmiöistä on kuitenkin helpointa käsitellä jazzmusiikin kontekstissa ja laajentaa sitten koskemaan tietyn ehdoin muitakin musiikinlajeja.

### 2.1 Määrittelyä

Improvisoitaessa musiikkia luodaan valmistelematta, samalla kun sitä esitetään. Improvisoijalla ei soittotilanteessa ole mahdollisuutta muotoilla tai parannella materiaaliaan, vaan ideoiden tulee toimia kyseisessä musiikillisessa tilanteessa suoraan. (Ahonen 2004, 171.) Improvisointi on moniulotteinen ja kompleksinen toiminto, jota on vaikea kuvata yksiselitteisesti. Musiikillinen improvisointi voidaan nähdä suhteellisen spontaanina musisoinnin tapana, jossa improvisoiva muusikko luo hetkessä uutta melodiaa, rytmiä ja joskus harmoniaakin yhdistelemällä aikaisempaa musiikillista sanavarastoaan ainakin jossain määrin uudella tavalla. Improvisointi on silti ymmärrettävää musiikillista kieltä ja sisältää usein tuttuja ja tunnistettavia elementtejä.

Ahosen (2004, 172) mukaan improvisointi perustuu tavallisesti johonkin ennalta valittuun lähtökohtaan, esimerkiksi sävelmään, teemaan tai tyylille luonteenomaiseen rakennekaavioon, joiden kontekstissa suoritetaan tyyliin kuuluvaa kehittelyä ja variointia. Jazzmusiikissa suhteellisen vakiintunut käytäntö on, että muusikot improvisoivat vuorollaan kappaleen sointukiertoon harmonian pohjalta uutta melodiaa. Improvisointia voi toteuttaa myös monella muullakin tavalla. Kappaleen koko muotorakenne, harmonia ja soundi voi olla hetken tuote.

Improvisoivan muusikon mielessä tapahtuu paljon ja monella eri tasolla: tutkimuksen mukaan improvisointi aktivoi aivoissa yli 40 aluetta. Improvisointi edistää luovien persoonallisten voimavarojen käyttöönottoa ja palvelee monin tavoin yksilön kehitystä. Improvisoinnilla on myös motivoiva vaikutus.



tus, sillä sen myötä musiikista ja sen tekemisestä tulee soittajalle läheisempää ja usein myös tärkeämpää. (Poutiainen 2013, 294.) Tämän henkilökohtaistumisen olen todennut myös omalla kohdallani. Improvisointitaidolla ja itsensä ilmaisemisella musiikin kautta on myös suuri identiteettiä vahvistava vaikutus. Musiikki ja hyvin sisäistetty improvisointitaito on keino kuulua maailmaan vahvemmin, toimia siinä ja vaikuttaa ympäristöön omalla tavallaan.

## **2.2 Improvisoinnin opettaminen**

Poutiaisen (2013, 295) mukaan jazzkoulutuksessa on laajalti jo vuosikymmeniä käytetty sointuihin sekä niihin viittaaviin asteikkoihin pohjautuvaa pedagogista lähestymistapaa (chord-scale theory tai chord-scale system). Tässä lähestymistavassa improvisointi perustuu sointuihin ja niiden läheisimpien asteikkojen tuntemukseen ja niillä operoimiseen. Poutiainen (2013, 295) antaa kritiikkiä tämän systeemin liian yksioikoisesta käytöstä, koska se johtaa liialliseen asteikkokulkujen käyttöön ja sisältää kymmenien asteikkojen suureen osaamisen vaatimuksen. Asteikkojen painotuksen sijaan pitäisi keskittyä enemmän sointusävelien ja sekuntia isompien intervallien käyttöön, esimerkiksi sointuarpeggioihin. Ymmärrän kritiikin ja sen idean, mutta kuitenkin koen itse, että kumpaakin lähestymistapaa tarvitaan ja että improvisoinnin vapaus ei ole saavutettavissa ilman vahvaa tietämystä asteikoista ja niiden suhteista sointuihin. Tämän jälkeen olisi toki syytä kiinnittää huomiota siihen, miten asteikkoja käytetään, miten niistä muodostetaan hyviä melodioita ja miten ne suhteutuvat alla oleviin harmonioihin. Asteikot olisi hyvä nähdä nippuna ääniä, jotka koostuvat sointusävelistä ja lisäsävelistä. Näin myös sointu-asteikko-teoria saa uusia assosiaatioita ja jäsentyy paremmin eikä edellytä isojen asteikkomäärien ulkoa oppimista sellaisenaan.

Musiikkikoulutuksen jazzimprovisointi on Poutiaisen mukaan (2013, 296) keskittynyt monesti suppeasti esimerkiksi bebop- tai hardbop-tyyleihin. Jazz tyylilajina käsittää ison määrän vaihtelevia alalajeja, joissa suhtautuminen improvisointiin vaihtelee melkoisesti. Oma konservatorio-opiskeluni käsitti laajat opinnot juuri bebop- ja post-bop-tyyppisestä improvisoinnista, ja koen nämä opinnot hyödyllisiksi myös muiden jazztyyliin soittamiselle. Melodian ja harmonian käsittely on näissä kahdessa tyylissä kompleksista ja monimuotoista. Olen mielestäni saanut näistä tyyleistä paljon eväitä kaikkiin genreihin, myös rocktyyliseen improvisointiin.

### **3 IMPROVISOINNIN OPPIMINEN JA OPPIMISTEORIAT**

1900-luvulla esitetyt mallit tarjoavat hyvin moninaisen kuvan ihmisen oppimisesta. Teoriajoukkoa voidaan jäsentää kuitenkin tiettyihin näkökulmiin sen mukaan, mitä puolta oppimisesta ne parhaiten kuvaavat. Ahosen (2004, 16) mukaan Greeno, Collins ja Resnick [1996] jakavat oppimisteoriat kolmeksi yleiseksi malliksi tai näkökulmaksi: behavioristiseen, kognitiiviseen ja situatiiviseen näkökulmaan.

#### **3.1 Behavioristinen näkökulma**

Behaviorismin viitekehyksessä oppimista pidetään melko mekaanisena prosessina, jossa toivottua käyttäytymistä pyritään vahvistamaan ja ei-toivottua sammuttamaan. Behaviorismi on kiinnostunut suhteellisen yksinkertaisista ärsyke-reaktioketjuista ja niiden muokkaamisesta. Tästä näkökulmasta katsottuna oppija nähdään melko passiivisena toimijana, jonka reagointia säätelevät ympäristön palkinnot ja rangaistukset. (Ahonen 2004, 17.)

Ahosen (2004, 19) mukaan behavioristista mallia voidaan soveltaa musiikinopettamiseen tyypillisesti soittotunnilla, jossa opettaja näyttää oppilaalle mallin ja korjaa suoritusta tarvittaessa, vahvistaen oikeaa suoritustapaa palkitsemalla. Improvisoinnin osalta tällainen viitekehys toimii mekaanisten, teknisten asioiden omaksumisessa. Nopea palautteen saaminen ja uudelleen yrittäminen ovat oleellisia esimerkiksi hiottaessa jotain tiettyä fraasia tai muuta musiikillista yksityiskohtaa. Tässä prosessissa opettajan rooli reflektioijana on tärkeä. Imitoiminen ja mallioppiminen ovat kyseessä myös imitoitaessa levytystä tai opettajan soittamaa fraasia. Esimerkiksi aksentoinnin vivahteiden ja rytmikan käsittelyn oppimiseen olen omassa harjoittelussani huomannut sisältyneen runsaita määriä mekaanista toistoa.

#### **3.2 Kognitiivinen näkökulma**

Kognitiivisen näkökulman mukaan oppimisessa on olennaista oppijan tietorakenteiden muokkautuminen. Tästä tietorakenteiden muutoksesta seuraa myös ulkoisen, havaittavan käyttäytymien muutokset. Oppija on tiedon konstruoija, joka antaa opittaville asioille oman tulkintansa. Opettaja voi suunnata konstruoimisprosessia ja auttaa ajattelun kehityksessä. (Ahonen 2004, 20.)

Tämän päivän teoria-, säveltapailu- ja improvisointiopetus on kiinnostunut nimenomaan oppijan musiikillisesta kognitiosta. Musiikin kuulonvarainen hahmottaminen, jäsentäminen ja tuottaminen itse ovat prosesseja, joista improvisaatio koostuu. Hahmotusaineet pyrkivät lähestymään oppijan musiikillista tiedonkäsittelyä eri kulumista prosessissa, jossa vuorottelevat kuuleminen, analyysi ja soivan materiaalin tuottaminen itse.

Kognitiivisesti suuntautunut opettaja on kiinnostunut oppilaansa musiikillisista tietorakenteista. Musiikkiin liittyvää tietämystä voidaan tämän teorian valossa verrata äidinkielen kielipilliseen tietämykseen ja sen tiedostamiseen, siihen, että oppija pystyy myös selittämään, miksi hän rakentaa lauseensa juuri tietyllä tavalla. (Ahonen 2004, 22.)

### **3.2.1 Konstruktivismi**

Konstruktivismin mukaan ihminen rakentaa itse tietonsa. Hän kehittää käsityksiään ympäristöstä rakentamalla uusia käsityksiä, joiden perustana ovat tavoitteet, motiivit ja aikaisemmat uskomukset. Kaikki ihmisen oppiminen tapahtuu suhteessa aiempaan tietoon. Konstruktivismin mukaan oppiminen on aina myös tilannesidonnaista. Tieto omaksutaan tietyssä tilanteessa, joka myös vaikuttaa oppimistapahtumaan. (Vilkko-Riihelä 1999, 337.)

Konstruktivistisessa oppimisnäkemyksessä korostuvat oppijan metakognitiiviset taidot: hänen tulisi ymmärtää, miten erilaiset oppimisen strategiat toimivat, ja toisaalta tuntee omat rajoituksensa. Opetustapahtuma nähdään myös sosiaalisena tilanteena, jossa vuorovaikutus on keskeisessä roolissa. Oppimisen tavoite säätelee sitä, mitä oppija pyrkii tekemään, mutta oppimista säätelee se, mitä oppija tekee. (Kristiansen 1998, 23.)

Konstruktiivinen oppimiskäsitys antaa suuren painoarvon oppilaan omalle toiminnalle. Koska oppiminen näyttäisi joka tapauksessa rakentuvan oppilaan aikaisemman tiedon ja osaamisen varaan, opettajan olisi hyvä tietoisesti käyttää tätä tietoa hyväkseen ja koettaa oppilaan kanssa löytää tapoja laajentaa aikaisempaa osaamista. Aikaisemman tiedon pohjalle olisi hyvä liittää esimerkiksi uutta sanavarastoa tai uudenlaista tapaa improvisoida. Konstruktiivinen oppimiskäsitys on erityisen soveltuva viitekehys taideaineiden opetukseen, ainakin jos tähtäimessä on luovuuteen ja persoonallisen ilmaisun kehittämiseen tähtäävä opetus. Oppilasta ei pyritä muuttamaan jotain ihannetta

vastaavaksi, vaan hänen aikaisemmat tietonsa ja taitonsa otetaan huomioon ja niistä lähtökohdista pyritään mielekkäästi oppimaan uutta.

Kristiansenin (1998, 24) mukaan opettajaa tarvitaan ennen kaikkea toiminnan ohjaajaksi ja tukijaksi, sekä palautteen antajaksi. Opettaja ei siis kaada tietoa oppilaaseen tai anna valmiita vastauksia, taideaineissa sellaisia ei varsinaisesti yksioikoisesti lienekään. Mielestäni parhaimmillaan opettaja-oppilassuhde on silloin kun opettaja tuntee oppimisprosessin tiet ja oppilaalle syntyy luotamuksen tuntu siihen että hän itse voi kulkea samoja maastoja ja löytää sieltä omalla tavallaan mitä on löydettävissä.

Jyrkän konstruktivismiin mukaan koko opettamisen käsite ei ole mahdollinen. Oppija rakentaa omaa tietoaan ja oppimistaan, opettaja ohjaa häntä ja antaa virikkeitä. Opettaja nähdään tässä prosessissa eräänlaisena muutosagenttina. (Vilko-Riihelä 1999, 338.)

### **3.2.2 Skeemateoria**

Skeemateorian mukaan ihmisen tiedonkäsittelyssä tieto tallentuu muistin abstrakteina, organisoituina kokonaisuuksina eli skeemoina. Tiedot ja taidot eivät ole kestopuistissa irrallisina elementteinä vaan järjestyneinä tietorakenteina. (Kristiansen 1998, 25.) Näitten skeemojen varaan rakentuu siis uusi tietoina, josta oppilas konstruoi uuden tietonsa aikaisempien tietorakenteidensa pohjalta. Tämän tiedon pohjalta olisi hyvä miettiä opettamista ja aidosti aloittaa siitä, mitä oppilas jo tietää. Pyrin hyödyntämään omassa improvisoinnin opettamisessa tällaista näkemystä ja laajentamaan oppilaan jo valmiiksi omaksumaa improvisointitaitoa.

Kristiansenin (1998, 30) mukaan ihmisten eri asioista ja tapahtumista kehittämät skeemat eivät välttämättä ole oikeita. Jos opetus, kasvatus tai itse hankittu tieto on ollut virheellistä, tulee myös skeemoista vääristyneitä ja virheellisiä. Tällaiseen törmää ajoittain opetustyössä. Oppilaalla voi olla virheellisiä käsityksiä tai suoranaista väärää tietoa esimerkiksi musiikin perusasioista, jotka hankaloittavat eteenpäin pääsyä ja uuden oppimista. Tällöin on tarpeen yrittää ottaa käsittelyyn näitä virheellisiä skeemoja, ja koettaa muotoilla niitä uudelleen kuitenkin sellaisiksi, että oppilas on ne valmis hyväksymään. On hyvä pitää mielessä inhimillinen taipumus enemmän ohittaa uusi tieto, joka ei sovi aikaisempiin skeemoihin, kuin muuttaa skeemoja. Tämän vuoksi opettajan tulisi olla

taitava esittämään asiat sellaisella tavalla, joka herättää oppilaassa vähiten vastustusta ja saa oppilaan vastaanottavaan tilaan. Näin on mahdollista turvallisesti harkita omien käsitystensä oikeellisuutta.

### **3.3 Situatiivinen näkökulma**

Situatiivinen, tilannesidonnaisuutta korostava näkökulma on noussut muiden oppimisteorioiden rinnalle. Tämän näkemyksen mukaan oppiminen perustuu sosiaaliseen vuorovaikutukseen ja on tiiviisti sidoksissa muihin ihmisiin, vanhempiin, ikätovereihin, opettajiin ja edellisiin sukupolviin, jotka ovat rakentaneet kulttuuriamme. Konstruktivistinen näkökulma rajoittaa oppimisen tarkastelun yksilöön, situatiivinen näkökulma painottaa oppimistilanteen sidoksia kulloiseenkin toimintaympäristöön ja niiden vaikutuksia oppijan identiteettiin ja maailmankuvaan. (Ahonen 2004, 23.)

Ahosen (2004, 25) mukaan musiikin oppimisessa situatiivisen mallin voidaan ajatella käsittävän opettajan ja oppijan tai oppijaryhmän keskinäisen vuorovaikutuksen, mutta myös laajemminkin koko kasvuympäristön mahdollistaman musiikkihavaintojen kokonaisuuden. Nykyisen pop&jazz-suuntautuneen musiikkikoulutusjärjestelmän improvisointiopetus keskittyy pitkälti afroamerikkalaisen musiikkiperinteen kontekstiin, ja siinä tapahtuvaan improvisointiin. Situatiivisen oppimisen näkökulmasta tulee tärkeäksi oppijan adaptoituminen musiikkikulttuuriin, jossa suurin osa improvisoinnin oppimisesta tapahtuu, sekä myös toimiminen yhtyesoittoilanteissa. Tosielämän improvisointitilanteessa toimiminen yhtyekontekstissa edellyttää muusikolta laajoja improvisoinnissa tarvittavia kognitiivisia taitoja, ja mekaanista harjaantumista. Silti yhtyesoiton harjoittelu kannattaa mielestäni aloittaa mahdollisimman aikaisessa vaiheessa, koska eri alueiden taidot kehittyvät myös rinnakkain. Näin oppijalle alkaa muodostua kuva myös improvisointitaidon eräänlaisena lopullisena tavoitteena pidettävästä toiminnasta.

## 4 KIELEN JA MUSIIKILLISEN IMPROVISOINNIN OPPIMISEN VERTAILUA

Musiikki ja kieli ja niiden oppiminen tuntuvat intuitiivisesti olevan lähellä toisiaan. Musiikin kontekstissa puhutaankin usein samoilla nimityksillä kuin kielessä, esimerkiksi fraaseista ja tarinankerronnasta.

Musiikillisen improvisoinnin ja kielellisen ilmaisun väliselle yhteydelle on saatu jonkin verran myös tieteellistä näyttöä aivokuvantamisen keinoin. Aivotutkija Charles Limbin mukaan löydökset osoittavat kielialueiden aktivoitumista aivoissa myös musiikillisessa kommunikoinnissa. (McCauley 2013, viitattu 20.2.2018.) Erityisesti puhutun kielen ja kieliopin käsittelyyn perinteisesti yhdistetyt aivoalueet osoittavat aktiivisuutta myös musiikillisen improvisaation aikana (Lafrance 2014, viitattu 20.2.2018).

### 4.1 Sanaston opettelu

Kristiansenin (1998, 47) mukaan sanaston aktiivinen osaaminen on olennaista vieraalla kielellä viestittäessä. Mielestäni tämä sama ohje pätee melko lailla yksi yhteen musiikin opiskeluun. Musiikillisen sanavaraston kartuttamiseen pitäisi kiinnittää improvisoinnin opiskelun alkuvaiheissa erityistä huomiota ja käyttää siihen runsaasti aikaa.

Kielen opetuksessa on huomattu, että tekstin ymmärtäminen heikkenee merkittävästi, jos noin neljäsosa ns. sisältösanoista (substantiivit, verbit, adjektiivit ja adverbit) jää ymmärtämättä (Kristiansen 1998, 47). Tämän voi helposti rinnastaa improvisoinnin sävelkielen oppimiseen, jossa on myös tärkeää ymmärtää kuulemansa ja pystyä jäsentämään improvisoinnin kieltä ja ilmauksia. Sanonta, että jazzmuusikot soittavat mitä sattuu ”diipa-daapaa” viittaakin ehkä joissain tapauksissa tilanteeseen, jossa kuuliija ei pysty jäsentämään soittajan sanomista, ei pysty seuraamaan sitä eikä löydä siitä yhtenäisiä, merkityksellisiä ilmaisuja. Toki aina on mahdollisuus, että soittajan ulosanti ei myöskään ole tarpeeksi jäsentynyttä.

Heti seuraava vaihe sanavaraston kartuttamisen jälkeen tulisi olla sanaston oma soveltaminen uusiin kielenkäyttötilanteisiin jo harjoitteluvaiheessa. Tällä tavoin on mahdollista saavuttaa siirtovaikeus (transfer) elävän elämän viestintätehtäviin. (Kristiansen 1998, 47.) Samoin improvisoinnin

opetuksessa olisi sanavarastoa siirrettävä kaikenlaisiin ympäristöihin heti, kun se sanavaraston hallinnan puolesta on mahdollista. Hyvänä esimerkkinä tällaisesta soveltamisesta voisi olla esimerkiksi yhden fraasin eli ”likin” soittaminen erityyppisiin kappaleisiin tai eri sävellajeihin siirrettynä tai eri sointujen päälle. Tällä tavoin soittaja saa käsityksen myös musiikin sävelkielen universaaliudesta, sillä moni musiikkityyli sisältää samankaltaista sävelkieltä näennäisestä tyyllisestä poikkeavuudesta huolimatta. Myös saman sävelkielen soittaminen erilaisilla fraseerauksilla ja soundeilla on hyödyllistä siirtovaikutuksen kannalta.

Sanavaraston osaaminen korostuu tilanteissa, joissa aletaan harjoitella improvisointia yhtyesoiton kontekstissa. Musiikillisten ideoiden tuottamisen täytyy olla pitkälle jalostettu prosessi, jotta soittaja pystyisi improvisoimaan tyyllisesti mielekästä, rytmikan ja harmonian osalta oikeanlaista ja merkityksellistä sanottavaa.

## **4.2 Pintaprosessoinnista syväprosessointiin**

Kielenopiskelussa sanastoa saatetaan harjoitella monivalintoina ja irrallisina elementteinä, jolloin niille ei jää kestävästi riittävästi kiinnekohtia. Sanat unohtuvat helposti, koska ns. muistihakuavaimet eli sanan ympärille rakentuneet assosiaatiot puuttuvat (Kristiansen 1998, 48.) Tällaista oppimista voisi kuvailla pintaprosessoinniksi. Samoin musiikillisessa improvisoinnissa fraaseille tulisi löytää paljon muistihakuavaimia, jotta ne juurtuisivat osaksi opiskelijan omaa sanavarastoa. Assosiaatioita voi löytää esimerkiksi yhdistämällä fraaseja sointupohjiin ja analysoimalla niiden suhdetta, esimerkiksi miltä soinnun säveleltä fraasi alkaa ja päättyy, minkälaisia intervaleja fraasi sisältää jne.

Syväprosessointia edistää myös elaborointi eli opittavan sanan monipuolinen oma viestinnällinen soveltaminen. Kristiansenin (1998, 49) mukaan tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että oppija tuottaa uusista ja kerrattavista sanoista mahdollisimman monia erilaisia, juuri hänen omia ajatuksiaan ilmaisevia lauseita. Tällainen harjoittelutapa mahdollistaa mielestäni merkitysten liittämisen musiikillisiin fraaseihin ja sävelkielen aidon sisäistymisen. Tässä on mielestäni yksi keskeisimmistä avaimista persoonallisen ilmaisun ja merkityksellisen musiikintuottamisen kehityksessä. Improvisointi (ja myös säveltäminen) on oleellisesti soivan, itselle merkityksiä sisältävän sävelmateriaalin tuottamista ja sävelkielen käsittelyä. Tällainen harjoittelu ja suhde musiikin sanavarastoon on mielestäni

isossa roolissa kun kuulijalle tulee tunne, että improvisoiija tarkoittaa mitä soittaa ja pystyy seiso-  
maan sanomisensa takana. Tällainen merkityssisältöjen assosiaatio on myös suuressa osassa im-  
provisoinnin mielekkääksi kokemisessa.

#### **4.3 Musiikinteoria kielioppina**

Sanasto ja kielioppi ovat kielen opetteluksen perusrakennuspalikoita. Musiikillisten taitojen oppimi-  
sessa vastaaviksi voidaan ajatella musiikillinen sanavarasto, erilaiset likki- ja fraasikokoelmat sekä  
musiikinteoria. Improvisoidessa soittajan täytyy tuottaa merkityksellisiä fraaseja jotka ovat mielek-  
kää myös musiikinteoreettisen tarkastelun kannalta. Teoria antaa viitekehyksen jossa musiikilliset  
ilmiöt tapahtuvat ja mihin ne sijoittuvat.

Sanavaraston kartuttamiseen on menestyksekkäästi käytetty metodia, jossa oppilaiden täytyy  
muodostaa monia erilaisia ja vaikeustasoiltaan vaihtelevia lauseita opeteltavasta sanastosta. Har-  
joittelutapa, jossa alun perin tuotettuihin päälauseisiin pitää liittää itse tuotettuja, vaikeustasoltaan  
vaihtelevia sivulauseita, opettaa tehokkaasti sanaston lisäksi myös kieliopin omaehtoista tuotta-  
mista omassa viestinnässä (Kristiansen 1998, 51). Samankaltaista harjoitusta on helppo toteuttaa  
myös musiikillisesti. Oppilas voi jatkaa fraasia erilaisilla tavoilla, ja keksiä sille erityyppisiä ja vaih-  
televia lopetuksia. Samankaltaista fraasin käsittelyä opettaa myös pareittain tehtävä kysymys-vas-  
taus-tyyppinen harjoittelu, jossa toinen soittaja esittää musiikillisesti kysyvän fraasin, ja toinen yrit-  
tää löytää siihen sopivan vastauksenomaisen fraasin.

Näen itse musiikin teorian opiskelun ja sanavaraston opiskelun kulkevan käsi kädessä ja tukevan  
ja ruokkivan toisiaan. Improvisoinnin opiskelu on tehnyt omalla kohdallani musiikin teorian opiske-  
lusta mielekästä ja koen teorian oppimisen tärkeänä ja luonnollisena osana omaa musiikillista ke-  
hitystäni. Musiikin opiskelijoiden kuulee joskus valittavan teorian opiskelun epämielikkyydestä ja  
irrallisuudesta. Musiikin teoreettinen tietämys pitäisikin pystyä linkittämään sanavaraston treenaa-  
miseen ja tosielämän soittotilanteisiin, jotta se olisi oppijalle mielekästä.

Musiikillista tietämystä voidaan verrata äidinkielen kieliopilliseen tietämykseen ja tiedostamiseen.  
Musiikin oppimista ei voida samaistaa pelkästään ulkoisesti näkyvään taitavaan suoritukseen, vaan  
se voidaan ymmärtää mentaalisen tietorakenteen kehittymisenä. (Ahonen 2004, 23.) Musiikilliseen  
tietämykseen kuuluu myös tieto siitä, miksi jokin musiikillinen elementti toimii.



#### 4.4 Elaborointi ja tehokas harjoittelu

Elaboroinnilla tarkoitetaan uuden tiedon prosessointia, sen sitomista ja sulauttamista jo tallennettuun tietovarastoon. Elaboroivassa oppimisessa oppija konstruoi omat tietorakenteensa entisiä tietorakenteitaan työstäen ja soveltaen. (Kristiansen 1998, 32.) Elaboroinnin tehokkuudesta vallitsee käsittäkseni melkoinen yksimielisyys nykypäivän pedagogiikkakäsityksissä. Nähdäkseni elaborointia on mahdollista toteuttaa monella tasolla ja monin keinoin musiikin ja improvisoinnin opiskelussa.

Yhdellä tasolla liitetään opeteltuja fraaseja ja fraasien osia muuhun musiikilliseen tietoon, esimerkiksi yhdistelemällä melodioita sointuihin, sointukulkuihin ja harmonioihin. Musiikillista sanavarastoa voidaan käsitellä myös eri sävellajeissa ja erityyppisellä rytmikalla sekä fraseerauksella. Tämän tyyppinen opitun asian erilaisiin musiikillisiin konteksteihin soveltaminen on kokemukseni mukaan erittäin tehokasta ja mielekästä harjoittelua, ja edistää opittavien asioiden omaksumista valtavasti.

Elaborointia voidaan toteuttaa myös assosioimalla musiikilliseen sisältöön ei-musiikillisia mielikuvia. Tällainen harjoittelu on mielestäni oleellista, ettei musiikki jäisi pelkästään teknisesti näppäräksi näpertelyksi, ja improvisointiin olisi mahdollista synnyttää monenlaisia taiteellisia ansioita. Tällaisen suhteen kehittäminen musiikkiin kantaa pitkälle, kehittää soittajaa taiteilijuuden suuntaan, sekä tekee oppimisprosessista antoisamman. Tällaista assosioimista voidaan harjoitella esimerkiksi soittamalla samaa fraasia ilmentäen soittotavalla ja fraseerauksella erilaisia tunnetiloja tai ajatuksia, tai improvisoimalla fraaseja joilla yritetään herättää halutunlaisia mielikuvia. Eräs mielenkiintoinen omakohtainen kokemus tällaisesta assosioinnista oli omassa C-tutkinnon teknisessä osiossa suorittamani tehtävä, jossa minun piti mm. soittamalla demonstroida pingis-ottelua, sekä soittamalla kuvata lause, jonka tutkinnon pitäjä lausui ääneen.

Seuraavassa muutamia esimerkkejä harjoittelutavasta, jossa melodia-aihiosta elaboroidaan erilaisia variaatioita. Esimerkki on stereotyyppinen jazzmelodialinja, joka koostuu 8-osanuoteista.

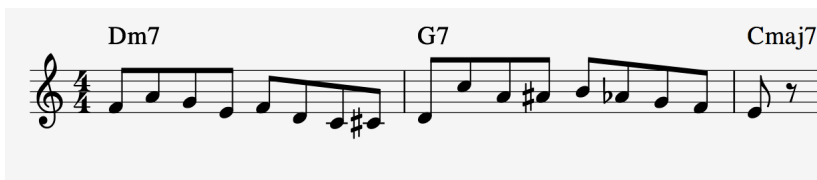
Lause:



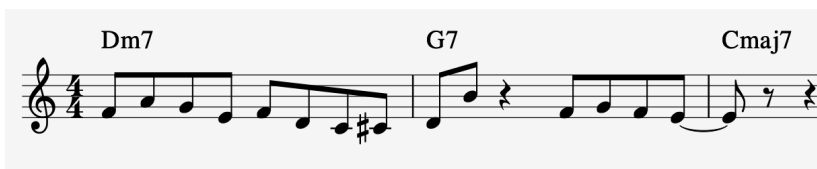
Lauseen muuntaminen:



Lauseen jatkaminen:



Kysymys-vastaus:



Minidialogi:

Tämän tyyppinen harjoittelutapa on mahdollista kaikentasoisille soittajille, mutta jonkin verran sanavarastoa sekä asteikkotuntemusta on oltava hallussa päästäkseen alkuun. Esimerkiksi pelkkä muuntaminen ja yhden melodia-aihion variointi vaikkapa yhden soinnun sisältävän harjoitustaustan kanssa on jo erittäin kehittävä treenimetodi.

Mielestäni tällainen variointi ja muuntelu pitäisi ottaa harjoitteluun mukaan heti kun se on mahdollista. Mekaanista toistoa tarvitaan jonkin verran jotta motoriikka kehittyisi tarvittavalle tasolle, mutta sen rinnalle pitäisi pian ottaa variointia ja muita soveltamisharjoituksia. Pelkkä likkien jankkaaminen ja toistaminen samanlaisena vähentää harjoittelun luovuutta, ja voi tehdä soitosta kaavamaisista.

Variointimahdollisuuksia on monia. Edellä kuvatun kaltaisia harjoituksia voi tehdä muuntelemalla pelkästään äänivalintoja melodiassa tai myös varioimalla rytmiikkaa ja vaihtamalla aika-arvoja toiseksi. Myös fraseerausta ja soundia voidaan vaihdella käyttäen samaa melodia-aihiota, sovittaen fraasia esimerkiksi erilaisiin musiikkityyleihin. Saman fraasin voi myös soittaa kuvaten sillä erilaisia tunnetiloja ja ajatuksia. Tästähän hyvässä improvisaatiossa pitkälti on kysymys: Musiikki ja melodiat ovat kaikille samoja, mutta hyvä improvisoiva muusikko pystyy tuomaan soittoon oman persoonansa ja tavan nähdä asiat. Kypsyessään tästä jalostuu aikanaan oma tunnistettava tyyli.

## 5 IMPROVISOINNIN OPETUSMETODEJA JA -MATERIAALEJA

Tarkastelen tässä luvussa joitain metodeja improvisoinnin opettamiseen. Käyn myös läpi muutamia oppaita, joita käytetään improvisoinnin opettamisen apuna.

### 5.1 Äänitteen imitoiminen eli plokkaus

Metodi, johon monet muusikot ovat luottaneet ja ovat joutuneet luottamaan aiempina aikoina, on suoraan äänitteiltä kuuntelu ja kuullun imitointi. Ennen kuin nykyisenlaista nuotti- ja soitonopetusmateriaalia on ollut saatavilla, on levyltä imitoiminen ollut ainoa mahdollisuus oppia muiden tekemisistä. Moni opettaja vannoo myös nykypäivänä kuulonvaraiseen imitointiin, ja siinä toki on kiistämättömät etunsa. Kuulonvarainen valmiin soolon opettelu on vaativaa puuhaa ja se kehittää korvaa, musiikin hahmotusta sekä soittimen hallintaa. Mielestäni levyltä imitoidessa tai transkriptiota tehdessä pitäisi aina tehdä myös analyysiä opituista asioista, siirtää niitä erilaisiin ympäristöihin ja ottaa sanavarastoa haltuun, tehdä siitä omaansa.

Eräs levyitä imitoimiseen liittyvä etu on fraseerauksen oppiminen. Oikeanlaisen kuulokuvan analysointi ja imitointi on jossain kehityksen vaiheessa melko välttämätöntä. Asioiden poimiminen kuulokuvasta on mielestäni aavistuksen verran tehokkaampaa kuin valmiiden transkriptioiden opettelu juuri siitä syystä, että soittaja joutuu tarkastelemaan kaikkia soittoon liittyviä аспектеja. Vaara levyiltä opetellessa on, ettei ymmärrä kopioimiensa musiikillisten elementtien ideaa, eikä osaa soveltaa niitä muuhun ympäristöön. Tähän yleensä tarvitaan opettajaa ja muuta opiskelumateriaalia. Hedelmällisintä levyjen imitointi on silloin kuin poimii improvisoidusta soolosta osia tai koko soolon, analysoi sitä taustalla olevaa harmoniaa vasten ja pyrkii soveltamaan samoja melodisharmonisia tai rytmisiä ideoita johonkin toiseen yhteyteen.

### 5.2 Likkikirjastot ja transkriptiot

Nuotinnettua materiaalia rytmimusiikin eri lajeista on nykyisin saatavilla todella hyvin. Esimerkiksi jazzin kulmakiviksi luettavien levytysten transkriptioita on ollut saatavilla jo pitkään, mutta internet-aikakausi on mullistanut nuottibisneksen täysin. Lähes minkä tahansa tunnetun levytyksen transkriptioita löytyy ainakin jonkintasoisina tekeleinä netistä tai nettikaupoista.

Paljon on myös olemassa transkriptoitua materiaalia, joka on läpileikkaus jonkun tietyn soittajan tyyliin tai tiettyyn aikakauteen. Esimerkkeinä voidaan käyttää John Coltranen levytyksistä poimittuja II-V-fraaseja tai vaikka kokoelmaa Bebop-aikakaudelle tyypillisistä fraaseista samaan sointukadenssiin. Näihin pätee jossain määrin sama soveltamisen ja analyysin ongelma kuin äänitteiltä imitoimisessakin. Tarvitaan paljon teoreettista tietoa ja musiikin hahmotusta, että likkikirjoista saisi aidosti eväitä omaan improvisointiin.

Eräs oppimateriaalityyppi improvisoinnin opetukseen on likkikirjastotyyppiset teokset, joihin tekijä on omaa harkintaansa käyttäen koonnut sävelmateriaalia joiltain tietyiltä aikakausilta tai musiikkityyleistä, ja järjestellyt ja luokitellut materiaalia jonkinlaisiksi loogisiksi kokonaisuuksiksi. Oma intensiivinen jazzimprovisoinnin opiskelujakso koostui suurilta osin Vesa Valkaman Jazztilutus osa 1 -kirjan materiaalin opiskelusta. Kirja sisältää erikokoisia sävelkielen palasia jotka sopivat eri ympäristöihin. Tämän tyyppiset kirjat ovat mielestäni parhaita improvisoinnin oppimiseen, sillä ne sisältävät kielen oppimisen periaatteisiin sopivat metodit sanavaraston hankkimisesta ja soveltamisesta erilaisissa musiikillisissa tilanteissa. Tämän tyyppinen metodi sisältää myös sävelmateriaalin rakentelua itse. Pienemmistä fraaseista muodostetaan isompia, aivan kuin kieltä opittaessa sanavarastoa opitaan helposti silloin kun päälauseille keksitään itse eritasoisia sivulauseita. Toki näidenkin käytössä ohjaavan opettajan asiantuntemus on korvaamatonta, mutta pelkästään materiaalina mielestäni tällaiset toimivat levyiltä kuuntelun ohella parhaiten.

### **5.3 Improvisoinnin teoria ja logiikka**

On olemassa myös jonkin verran kirjallista materiaalia, jossa selvennetään improvisoinnin teoreettista puolta ja sävelkielen muodostamisen logiikkaa. Näiden kirjojen ansio ehdottomasti on, että ne tuovat näkyviksi improvisoinnin lainalaisuuksia ja periaatteita, jotka löytyvät melodisharmonillisen yhteensopivuuden takaa. Esimerkiksi Max Tabellin Jazzmusiikin harmonia ja Kaj Backlundin Improvisointi pop- ja jazzmusiikissa avaavat hyvin improvisoinnin teoriaa. Ilman soivia esimerkkejä tällaiset kirjat saattavat olla osin vaikeatajuisia ja avautua vasta suhteellisen pitkällä improvisoinnin maailmassa olevalle soittajalle. Tällaistenkin asioiden selventämiseen paras apu on toki elävä opettaja. Kirjoista voi aina hakea syventävää tietoa mutta sellaisenaan teoriakirjoista voi olla vaikea itsenäisesti oppia.

## 5.4 Play-along-harjoituspohjat

Tärkeä osa improvisoinnin opiskelua on erilaiset harjoituspohjat, joita kutsutaan englanninkielisellä nimellä play-along, soita mukana. Play-alongit ovat perinteisesti kirjan ja CD-levyn yhdistelmiä, nykyisin netistä ja suoratoistopalveluista on saatavilla play-alongeja myös. Kirja sisältää usein leadsheet-tyyppisen nuotin harjoiteltavan kappaleen sointupohjasta ja CD jonkinlaisen soitettun version kappaleesta. CD:ltä on usein poistettu soitin, jonka harjoitteluun pohja on tarkoitettu.

Harjoitustaustat toimivat opitun asian soveltamisen areenana, tai kokeilun ja uuden inspiraation lähteenä. Harjoituspohjia käytetään monesti jonkin jazzstandardin opetteluun, standardit muodostavat muusikoille yhteisen pohjan, ja niistä löytyy suhteellisen kattavasti länsimaisen musiikkimaailman melodisharmoniset ilmiöt. Mm. Jamey Aebersoldin tunnettu sarja jazzstandardeista on yleisesti käytössä. Aebersoldin kirjoista löytyy sointupohjien lisäksi jonkin verran musiikinteoriaa, esim. kappaleessa yleisimmin käytetyistä asteikoista.

Harjoituspohjien kanssa harjoittelusta on monenlaista hyötyä. On helppoa ja paineetonta kokeilla levyn kanssa soitettaessa erilaisia asioita, mutta ”bändi” taustalla pitää kuitenkin huolen sointurytmistä ja pulssista jne. Myös fraseerausta on hyvä harjoitella etenkin hyvin tehtyjen harjoituspohjien päälle. Elävän bändin ja metronomin kanssa harjoittelun ohella harjoitusnauhat ovat erinomainen ja korvaamaton apuväline improvisoinnin opiskelijalle.

## 6 BLUESKAAVA

Omat opettajani ovat pohjanneet improvisoinnin opetusta vahvasti bluessävelkieleen ja blueskaavan rakenteeseen. Vakiintunut kahdentoista tahdin jazz-blueskaava sisältää paljon perinteisessä tonaalisessa jazzharmoniassa käytettyjä sointukulkuja. Bluessävelkielen kehitys itsessään toimii hyvänä esimerkkinä elaboroivasta kehityksestä, jossa lähdetään liikkeelle pelkistetyistä, arkkityypisestä bluesilmaisusta ja päädytään mitä monimuotoisimpiin melodian ja harmonian käsittelyihin.

### 12-tahdin blues

12-tahdin blues

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Chords: B $\flat$ 7, E $\flat$ 7, B $\flat$ 7, Fm7, B $\flat$ 7, E $\flat$ 7, B $\flat$ 7, Dm7 $\flat$ 5, G7, Cm7, F7, B $\flat$ 7, G7, Cm7, F7

Afroamerikkalaispohjaisesta musiikista ja sen viitekehyksessä tapahtuvasta improvisoinnista puhuttaessa on luontevaa käsitellä bluessävelkieltä improvisoinnin perustavanlaatuisena lähtökohdana. Bluesrakenne on oleellinen osa jazzmusiikin historiaa sen syntyajoista nykypäivään saakka, ja bluesin syntyhistoria voidaan katsoa olevan koko jazzmusiikin syntyhistoria (Tabell, 2005).

Perinteiset bluessoittajat käyttävät usein improvisoinnissaan sävelikköjä, jotka koostuvat esimerkiksi neljästä äänestä. Näillä sävelillä improvisoidaan näennäisen yksinkertaisia fraaseja, usein kysymys-vastausperiaatetta noudattaen. Fraasit ovat laulullisia ja suhteellisen helposti omalla äänellä toistettavia. Tämän vuoksi bluesimprovisaatio on mainio lähtökohta improvisoinnin opiskelun alkuvaiheista lähtien, ja sitä on mahdollista hyödyntää monenlaisissa harjoitteissa. Sävelten määrää ja

rekisteriä rajoittamalla voidaan keskittyä musikaalisten fraasien muodostamiseen, rytmikkaan ja kerronnallisiin elementteihin suhteellisen varhaisessa vaiheessa. Tämä on oppilaan kannalta mukavaa, koska hän pääsee käsiksi ”oikeaan soittamiseen” pelkän asteikon tms. opetteluun sijaan.

Bluesille ominaisen kysymys-vastausfraasinmuodostuksen ansiosta blues tarjoaa mainion pohjan opetella musiikillisten fraasien käsittelyä. Sävelmateriaali voidaan pitää yksinkertaisena ja suhteellisen suppeana, ja silti tuottaa tyylinmukaista, musiikillisesti validia improvisoitua melodiaa. Fraaseja voidaan muokata tai jatkaa tai voidaan käyttää kysymys-vastausmuotoa.

Blueskaavaan improvisoinnissa seuraavaksi on luontevaa tarkastella käytettyjen äänien suhdetta alla soiviin sointuihin. Tästä muodostuu oppilaalle orastava käsitys harmonian käsittelystä ja sointujen merkkauksesta sekä siitä, miksi tietyt sävelet kuulostavat hyvälle tietyissä kohdissa sointukiertoa. Tässäkin vaiheessa voidaan operoida melko kapealla sanavarastolla.

Tällaisen vahvan rungon ja ”näppituntuman” päälle voidaan alkaa rakentaa enemmän teoreettista tietämystä vaativaa ja vahvistavaa sointu-asteikkotyyppistä improvisointia. Jazz-bluesvariaatiossa voidaan käyttää II-V-kadensseja monessa kohdassa, ja kehittää myös jazzille luonteenomaista sävelkieltä vaikkapa 8-osalinjojenkin muodossa. Bluesia voidaan viedä myös kaikenlaisten jännitteistenkin asteikkosävyjen suuntaan, esimerkiksi vaikka duuriasteikko tai dominanttidimiasteikko (half-whole scale). Blueskierto on jazzmuusikolle eräänlainen temmellyskenttä, jossa on mahdollista soittaa myös reilusti ulos ja leikitellä eri sävyillä. Blueskierto on arkkityyppisen vahva, ja se sietää kaikenlaista venyttämistä kuitenkin tietyn yhtenäisyyden ja tunnistettavuuden säilyttäen.



## 7 POHDINTA

Opinnäytetyöni tavoitteena oli tutkia improvisoinnin opettamisen eri metodeja ja opetusmateriaaleja. Halusin saada selkeämpää kuvaa improvisoinnin eri osa-alueiden oppimisprosesseihin sekä metodeihin. Improvisointi kytkeytyy saumattomasti muuhunkin musiikin opettamiseen, eikä sitä ole mahdollista kokonaan irrottaa muun musiikin opiskelun kontekstista. Kuitenkin koen improvisoinnin olevan omanlaisensa osa-alue, joka on paitsi erittäin haasteellista, myös aivan musiikillisen osaamisen ytimessä.

Llokseni huomasin, että aivan viime aikoina on improvisointia alettu tutkia myös nykyaikaisen teknologian keinoin aivokuvantamisella. Tästä saadut tulokset viittaavat musiikillisen improvisoinnin olevan aivojen aktiivisuuden perusteella oleellisilta osin samantyyppistä toimintaa kuin puheen tuottaminen. Tämän intuition mukainen havainto sai minut sisällyttämään työhöni kielten oppimisen lainalaisuuksia sovellettuna musiikin oppimiseen.

Improvisoinnin opetusmetodien moninaisuus vaikutti opintojeni alkuvaiheessa ja vielä myöhemminkin hämmentävältä. Samoin omien opettajieni erilaiset painotukset ja näkemykset ovat olleet minulle jatkuvan pohdinnan kohteena koko muusikkouteni ajan. Opinnäytetyöni sai minut ymmärtämään, että musiikillinen improvisointi on erittäin laaja-alainen toiminto, joka koostuu monista osataidoista ja -tekijöistä. Näitä osa-alueita on tarpeen harjoittaa limittäin sekä tarpeen mukaan myös voimakkaasti painottaen muusikon tien eri vaiheissa. Improvisoinnin oppimiseen ei ole yhtä oikeaa metodia vaan suuri määrä toisiaan tukevia harjoitusmuotoja, joiden tärkeys vaihtelee kehitysasteen mukaan. Muusikkous ja taiteilijuus on tietenkin myös henkilökohtaisen näkemyksen ilmentymä, ja tämän kypsyminen on yhtä lailla tärkeää kuin taitojen hankinta.

Koen, että työni kautta oma näkemykseni improvisaation oppimisen ja opettamisen luonteesta on monipuolistunut ja tullut joustavammaksi. Uskon minulla olevan tulevaisuudessa paremmin keinoja auttaa oppilaita improvisoinnin oppimisessa sekä myös kehittää omaa soittotaitoani tarkoituksenmukaisemmalla tavalla.

## LÄHTEET

Ahonen, K. 2004. Johdatus musiikin oppimiseen. Helsinki: Oy FINN LECTURA Ab.

Kristiansen, I. 1998. Tehokkaita oppimisstrategioita. Esimerkkinä kielet. Helsinki: WSOY.

Lafrance, Adrienne 2014. The Atlantic: How brains see music as language. Viitattu 7.2.2018, <<https://www.theatlantic.com/health/archive/2014/02/how-brains-see-music-as-language/283936/>>.

McCauley, Mary Carole 2013. The Baltimore Sun: Hopkins scientist finds link between neurobiology of music, language. Viitattu 7.2.2018, <<http://www.baltimoresun.com/entertainment/arts/bs-ae-limb-brain-music-20130304-story.html>>.

Poutiainen, A. 2013. Jazz syntyy soittamalla, käytännön ideoita rytmimusiikin ja improvisoinnin opiskeluun. Teoksessa M-L. Juntunen, H. Nikkanen & H. Westerlund (toim.) Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä. Jyväskylä: PS-kustannus, 292-309.

Tabell, M. 2005. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistopaino.

Vilkko-Riihelä, A. 1999. Psykyke. Psykologian käsikirja. Helsinki: WSOY.

## TUTKIMUSAINEISTO

Aebersold, Jamey 1984. Jam session. Indiana: Jamey Aebersold.

Backlund, Kaj 1983. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. Helsinki: Musiikki Fazer.

Tabell, Max 2005. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistopaino.

Valkama, Vesa ei vl. Jazz-tilutus osa 1. Julkaisematon Oulun konservatorion oppimateriaali.